

Lénárt András

Latin-Amerika függetlenségének értelmezési keretei a filmművészetben

Az általában Latin-Amerika elnevezést¹ viselő térség függetlenségével, önállósodásával kapcsolatban maga a *függetlenség* szó kétféle módon értelmezhető. Egyfelől a függetlenség elnyerése szolgálhat a vizsgálódások kiindulópontjául, karöltve az ahhoz vezető 19. századi háborúkkal és harcok sorozatával, amikor a szabadság elnyerésének aktusa húzódik meg a terminológia mögött. Másfelől az elmúlt kétszáz év, a függetlenné vált Latin-Amerika főbb politikai, társadalmi, gazdasági és kulturális vetületeit is megvilágíthatja a kifejezés, azt az állapotot, amelyben egy más országoktól és birodalmaktól (elméletileg) már független régió önállóan próbálja alakítani a sorsát. Az alábbiakban mindkét aspektust megvizsgálom röviden, hogy bemutassam, hogyan reagált a latin-amerikai régió több szempontból is értelmezhető függetlenségére az érintett térség és a külvilág filmkultúrája. Előbb a függetlenségi háborúkra adott latin-amerikai és nemzetközi audiovizuális reakciókból emelek ki egy csokorra valót az elmúlt száz évből, majd rátérek arra, hogyan lehet(ne) értelmezni a latin-amerikai filmművészet bizonyos szempontú függetlenségét, ha az egyetemes filmművészet keretein belül elemezzük. Eközben talán arra is választ kaphatunk, hogy a kétféle függetlenség-értelmezés milyen módon kapcsolódik egymáshoz.

¹ A terminológia kapcsán szükségesnek tartok egy pontosítást azzal kapcsolatban, hogy a gyakran szinonimaként használt elnevezések valójában mely régiókra vonatkoznak. A leggyakrabban és átfogó jelleggel használt *Latin-Amerika* minden olyan térséget magában foglal, ahol a hivatalos nyelv az újlatin (spanyol, portugál és francia) nyelvek közé tartozik. *Spanyol-Amerika* (néha: *Hiszán-Amerika*) országaiban a spanyol az állam hivatalos nyelve és egykoron a spanyolok gyarmatosították, míg *Ibér-Amerika* (vagy: *Iberoamerika*) országai azok, amelyek a spanyol és portugál gyarmatbirodalomhoz (tehát az Ibériai-félszigethez) tartoztak. Egyes országok, bár Közép- és Dél-Amerikában vagy a karibi régióban helyezkednek el, a hivatalos nyelvük miatt nem tartoznak egyik fent említett kategóriába sem (pl. Belize, Guyana, Suriname, a Nagy-Antillák és a Kis-Antillák egy része). A magyar és nemzetközi tudományos életben ma is gyakran találkozhatunk az elnevezések helytelen használatával. Ehhez járul még a *Karib-térség* fogalma, amely a fenti kategóriákon átnyúlik, és minden olyan régiót magában foglal, amelynek partjait a Karib-tenger mossa. Egyes kutatók szerint e terület neolatin nyelvű szigetvilágának országai (így Kuba vagy Haiti) hivatalosan nem tartoznak Latin-Amerikához, mivel azok nem részei a kontinentális Amerikának, ez a vélemény azonban már sok vitát generált. További problémákat okozhatnak az olyan, valószínűleg földrajzi és kulturális ismeretek hiányából fakadó, politikusoknál, diplomatáknál és történészeknél is elég gyakran megmutatkozó tévedések, amelyek például az Észak-Amerikában található Mexikót közép-amerikai országgént jelölik.

Gyarmatokból független államok

A latin-amerikai térség a 19. század folyamán több lépésben távolodott el a spanyol és portugál gyarmatbirodalomtól, régióként különböző időpontokban történt a különválás. 1810-től állandósultak a függetlenedési törekvések, és 1833-ra már Spanyolország is belenyugodott abba, hogy elveszítette legtöbb gyarmatát; bizonyos kolóniák azonban (Kuba, Puerto Rico, Guam, Fülöp-szigetek) csak 1898-ban váltak le az anyaországról. Történelmi, gazdasági és kultúrtörténeti szempontból tekintve e közel egy évszázadon át tartó folyamat eredményeit megállapítható, hogy az új államok születése gyökeresen átalakította a nemzetközi környezetet és az uralkodó geopolitikai és geostratégiai viszonyokat.²

A latin-amerikai történelem bizonyos korszakaival mindig előszeretettel foglalkozott a nemzetközi filmgyártás, kiemelve a kalandos, romantikus történeteket, olyan megvilágításból megközelítve ezeket, hogy az izgalomra vágyó közönség igényeit a lehető legteljesebb mértékben kielégítse. Természetesen nem volt alapvető kritérium a hitelesség és a kiemelkedő színvonal. Ennek egyik legjobb (és egyúttal legrosszabb) példája az 1992-ben készült *1492: A paradicsom meghódítása* (*1492: Conquest of Paradise*, Ridley Scott), amely, megteremtve a történelmi giccs gúnynevű alműfajt, lényegesen eltorzította vagy meghamisította a valóságban lezajlott eseményeket és személyeket. Bár a közönség egy részének tetszését elnyerte, mind a történészek, mind a filmtörténészek többsége körében negatív megítélés alá esik a film és alkotógárdája. Az amerikai kontinens meghódításának és gyarmatosításának korszaka alapvetően felemás minőségű filmes munkákat szült, ezek elkészülését nagymértékben befolyásolta, hogy a gyártó ország hogyan viszonyult a függetlenségi harcokhoz és a független államokhoz, milyen szerepet játszott a gyarmati periódusban, valamint, hogy a forgatás időszakában éppen milyen politikai helyzet uralkodott az országban.³

A függetlenségi háború témájában spanyol nyelvterületen kívül nem sok olyan munka készült a korszakról, amelyet akár a történelmi megközelítés,

² A függetlenségi harcok kezdetének 200. évfordulója alkalmából rendezett nemzetközi konferencia nyomán az alábbi magyar nyelvű tanulmánykötet született: *Latin-Amerika: A függetlenség útjai*, szerk. ANDERLE Ádám, Szegedi Tudományegyetem, 2011.

³ Néhány példa: *Kolumbusz érkezése* (*The Coming of Columbus*, Colin Campbell, 1912); *Amerika hajnala* (*Alba de América*, Juan de Orduña, 1951); *A Csendes-óceán hódítói* (*Los conquistadores del Pacífico*, José María Elorrieta, 1963); *Kolumbusz Kristóf* (*Cristóforo Colombo*, Vittorio Cottafalvi, 1967); *Az aranybirodalom bukása / Királyi harc a napért* (*The Royal Hunt of the Sun*, Irving Lerner, 1969); *Aguirre, Isten haragja* (*Aguirre, der Zorn Gottes*, Werner Herzog, 1972); *Kolumbusz* (*Christopher Columbus*, Alberto Lattuada, TV-sorozat, 1985); *A misszió* (*The Mission*, Roland Joffé, 1986); *El Dorado* (Carlos Saura, 1988); *Cabeza de Vaca* (Nicolás Echevarría, 1990); *Kolumbusz, a felfedező* (*Christopher Columbus: The Discovery*, John Glen, 1992); *A szél fiai* (*Hijos del viento*, José Miguel Juárez, 2000).

akár a filmművészeti koncepció kapcsán kiemelkedőnek ítélnénk. Ha a függetlenség megjelenik egy nem spanyol vagy latin-amerikai gyártású film-ben, akkor az elsősorban a Kubában és Puerto Ricóban az 1898-as spanyol-amerikai háború során történt eseményekre koncentrál; e harcokat követően veszítette el Spanyolország az utolsó latin-amerikai gyarmatait is. Kiemelhető az *Önkéntes lovasság* (*Rough Riders*, John Milius, 1997) című amerikai tévé-film, amely Theodore Rooseveltt és lovassága hősiességére fókuszál, de fontos szerepet kap benne William Randolph Hearst is. Rooseveltt és a *Rough Riders* ezen kívül még több amerikai film-ben kap jelentős szerepet, már a némafilm-korszakban is kedvelt téma volt.⁴

Hearst kulcsfigura ebben az időszakban. A spanyol-amerikai háború kapcsán *casus bellinek* számító incidens, a Havanna kikötőjében horgonyzó amerikai Maine hadihajó felrobbantásával kapcsolatban már akkoriban is többen felvetették, hogy valójában nem a megvádolt spanyolok, hanem az USA állt a háttérben; ezt a feltételezést azóta több forrás is megerősítette. William Randolph Hearst sajtómágnás, a *Manifest Destiny*⁵ egyik legfőbb képviselője a század végén, az amerikai imperializmus talán legbefolyásosabb hirdetője, propagandistája. Minden vélt vagy valós eseményt címlapon tált a spanyol-amerikai háborúval kapcsolatban, véres történeteket kreált, a spanyol parancsnokokat henteseknek, szörnyeknek titulálva. Egyre nagyobb hangsúlyt kapott, hogy az Egyesült Államok Kuba mellett történő beavatkozása lehet az egyetlen megoldás. Hearst és Joseph Pulitzer fotósai manipulált fényképeket készítettek, lefizetett katonákkal eljátszottak ál-ütközeteket, eltúlozták és meghamisították a halottak számát. Hearst ennek segítségével építette ki sajtóbirodalmát, mindezt a spanyol-amerikai háború eseményei, szenzációi alapozták meg.⁶ Az USA szempontjából Hearst alakja a latin-amerikai függetlenségi háború egyik legfontosabb személye, róla is számos film készült, melyekben a latin-amerikai vonal változó hangsúllyal jelenik meg.⁷

⁴ Többek között: *Rooseveltt harca* (*The Fighting Roosevelts*, William Nigh, 1919); *A texasi ösvény* (*Texas Trail*, David Selman, 1937).

⁵ A *Manifest Destiny* (Sors által rendelt elhivatottság) határozta meg az Amerikai Egyesült Államok külpolitikáját az észak-amerikai függetlenségi háború óta. Lényege, hogy a nemzet legfőbb feladata a civilizáció terjesztése és ezzel összefüggésben a területi terjeszkedés. Ennek keretében először keletről nyugatra, majd dél felé is új területeket vettek ellenőrzés alá. Az 1823-ban született Monroe-doktrína értelmében pedig úgy vélték, hogy az USA bármikor beavatkozhat egy amerikai ország életébe, ha külső (nem amerikai) hatalom veszélyezteti annak függetlenségét. E két koncepció határozta meg az Egyesült Államok Latin-Amerika, mindenekelőtt a Karib-térség irányában folytatott külpolitikáját egészen a 21. század elejéig.

⁶ José Manuel BURGUEÑO, *La invención en el periodismo informativo*, Barcelona, Editorial UOC, 2008, 42-49.

⁷ Hearst élete szolgált az *Aranypolgár* (*Citizen Kane*, Orson Welles, 1941) alapjául. Alakjához kapcsolódóan szintén jelentős még *A Hearst és Davies affér* (*The Hearst and Davies Affair*, David Lowell Rich, 1985) és a *Pénzeszsák* (*The Cat's Meow*, Peter Bogdanovich, 2001).

Az európai filmgyártásban elsősorban Spanyolországról kell szólni, ahol a függetlenségi háborúk különböző epizódjai közül szintén az 1898-as események kaptak kiemelkedő szerepet, mindenekelőtt a Franco-diktatúra idején. A *Hispanidad* (Hispánság Tudat) retorikáját alapul véve különleges kapcsolatot igyekeztek kialakítani Latin-Amerikával, ehhez az összetartozás, a közös múlt és nyelv adta az elidegeníthetetlennek vélt alapot. Ezen belül a gyarmatok elvesztése a hispán világ egyik legnagyobb tragédiájaként tűnt fel a francóista kultúrpolitikában, így természetesen a filmekben is.⁸ A felfedezések kora és a gyarmati világ a korabeli filmpolitika egyik alapvető és közkedvelt témája volt, a független Latin-Amerika ennél ritkábban jelent meg a filmekben, hiszen nem sok ünnepelni valót talált rajta a rezsim. Már a francóizmus propagandájának prototípusaként számon tartott filmben, a *Faj* (*Raza*, José Luis Sáenz de Heredia, 1942) című alapműben is központi szerepet kap a spanyol-amerikai háború, ahol a főszereplő család patriarchája, a legmagasztosabb hispán értékek és elvek megtestesítője életét veszíti egy hősiecsatában Kubában. A forgatókönyvet, pontosabban az annak alapjául szolgáló filmregényt maga Franco tábornok írta álnéven.

Szintén az 1898-as háborút veszi alapul a korszak egyik legjelentősebb filmje, *A Fülöp-szigetek utolsó harcosai* (*Los últimos de Filipinas*, Antonio Román, 1945). Három regény alapján dolgozza fel a Fülöp-szigetek függetlenségéért harcoló alakulatok és a spanyol csapatok közötti végső ütközeteket, a *Faj* által kitaposott ösvényen haladva, megteremtve ezzel az egyik leghazafiasabbnak, pontosabban leginkább nacionalistának számító spanyol filmet. Jelenleg is a legfontosabb háborús történelmi művek között tartják számon. A hazafias szólamok, a spanyol nemzet nagysága, a hadsereg és egyház mindeinek felett való tisztelete és megbecsülése áll itt is a középpontban. Az amerikaiakat ebben a műben nem ellenségként, hanem barátként ábrázolják; a film egyik jelenetében egy amerikai hadihajó még a spanyolok segítségére is akar sietni, hogy megmentse őket a barbár őslakosok támadásától. A levéltári források alapján már azt is tudni lehet, hogy a forgatás során a madridi amerikai nagykövetség anyagi és szakértői segítséget nyújtott a film elkészítésében.⁹ Az említettek mellett tudunk néhány spanyol romantikus kalandfilmről, amely cselekményét ebbe a kontextusba helyezi, de Latin-Amerikában is találunk ehhez hasonló próbálkozásokat.

Kuba készítette el az egyik legkiemelkedőbb alkotást e témában *Az első machete-roham* (*La primera carga al machete*, Manuel Octavio Gómez, 1969) címmel, ezt ma is a kubai filmművészet legfigyelemreméltóbb művei között

⁸ Mindezekről bővebben lásd: LÉNÁRT András, *A spanyol film a Franco-diktatúrában*, Szeged, JATE Press, 2014.

⁹ Lásd a spanyolországi Alcalá de Henaresben található *Spanyol Kormányzati Levéltár* (*Archivo General de la Administración*) alábbi jelzetű anyagait: AGA, 36/03243, exp. 05699; AGA, 36/03249, exp. 05918.

említik. A Máximo Gómez vezette kubai csapat 1868-as támadását meséli el, amely a tízéves háború¹⁰ nyitányául szolgált, a függetlenségre törekvő felkelők machetével a kezükben rontottak a spanyol hadseregre. A spanyolokat meglepte, sokkolta egy ilyen jellegű támadás, több mint kétszáz spanyol esett áldozatul, míg a kubaiak közül csak néhányan sérültek meg. Nagy nemzetközi visszhangot váltott ki a film, elsősorban a Velencei Filmfesztiválon aratott hatalmas sikert, és a kubai nemzet azóta is közkincként tekint rá. Ez volt az első olyan, a függetlenségi harcokat ábrázoló latin-amerikai film, amely valóban nagy hatással volt a közönségre, a nézők úgy érezhették, mintha a történelem valódi részeivé váltak volna, és ezáltal a történelem már nem csak a múltnak, de a jelennek (és jövőnek) is szerves részét képezi.

Ha a 19. század első évtizedeiben zajló latin-amerikai függetlenségi háborúkat keressük a filmekben, akkor elsősorban a venezuelai Simón Bolívar alakja köré csoportosulnak a munkák, neki köszönhető a mai Venezuela, Kolumbia, Bolívia, Ecuador és Peru területeinek függetlensége. Valódi ikon ő az egész térségben, Hugo Chávez elnök döntése alapján erre 1999 óta már Venezuela hivatalos neve is utal (Venezuelai Bolívari Köztársaság). A mexikói *Simón Bolívar* (Miguel Contreras Torres, 1942) című film arra tesz kísérletet, hogy összekapcsolja Bolívar alakját a közel száz évvel később kirobbant mexikói forradalommal, és azt sugallja, hogy minden latin-amerikai forradalom modellje a bolívari szabadságharcban gyökerezik. A címszereplő össz-latin-amerikai nemzeti hősként jelenik meg. Ennél fontosabb a spanyol, olasz és venezuelai koprodukcióban készült *Simón Bolívar* (Alessandro Blasetti, 1968), amely a hadvezér-politikusnak a függetlenségért, a minden külső hatalom béklyóját lerázni vágyó Latin-Amerikáért folytatott harcát mutatja be. Ez a film lett a legelismertebb ebben a témában világszerte, köszönhetően a nemzetközi alkotógárdának és az akkoriban nagy népszerűségnek örvendő főszereplőnek, Maximilian Schellnek. A Moszkvai Filmfesztiválon Béke-díjjal tüntette ki a zsűri.¹¹ Venezuela maga is készített filmeket hősről több ízben is, 1994-ben egy animációs produkció is kikerült műhelyükből *Simón Bolívar, ez vagyok én* (*Simón Bolívar, ese soy yo*, Raysa Andrade, Edmundo Aray) címmel, 2013-ban pedig egy minden eddiginél nagyobb költségvetésű produkció is született *A felszabadító* (*Libertador*, Alberto Arvelo) címmel. Latin-Amerika-szerte elmondható, hogy a legtöbb ország forgatott számos, helyi szinten fontosnak és értékesnek tartott filmet saját függetlenségéről, és az ahhoz vezető harcban kiemelkedő szerepet játszó hőseiről. Fidel Castro egyik szívügye a függetlenségi háború dokumentálása

¹⁰ A kubai tízéves háború (1868-1878) volt az első szervezett kísérlet arra, hogy Kuba elnyerje függetlenségét Spanyolországtól. Békekötéssel, a kubai csapatok kapitulációjával zárult, ettől kezdve azonban állandósultak az elszakadási törekvések, és az 1895-1898 között zajlott végső függetlenségi háborúhoz vezettek, amely a spanyol-amerikai háborúba torkollott.

¹¹ Luca VERDONE, *I film di Alessandro Blasetti*, Roma, Gremese Editore, 1989, 150.

és az erre irányuló történelmi emlékezet fenntartása; országában a kubai nemzeti hősről, José Martíról készített művek adják mindennek a középpontját.

A függetlenség filmen történő ábrázolása kapcsán az elmúlt évek nagyra törő vállalkozását a 2009 és 2012 közötti periódusban a *Felszabadítók Projekt* jelentette; ennek keretén belül a spanyol állami televízió (TVE), valamint spanyol és latin-amerikai koprodukciók készítésében hírnevet szerző filmvállalatok készítettek egy nyolc játékfilmből álló ciklust.¹² Kiválasztottak nyolc olyan személyt, akik a latin-amerikai függetlenség szempontjából kiemelkedőek, a filmekben pedig ezeket a hősokeket mutatták be. Nem csak a történelmi vonatkozásra tették a hangsúlyt, hanem igyekeztek egy közelképet adni az illető személyiségéről, hitéről, ideológiájáról és az őt vezérlő motivációkról is. Az adott nemzetek, amelyek hősként tisztelik a személyt, csak részei a történetnek: mind a nyolc hőst úgy próbálták megközelíteni, mint akik nem csak a kontinens, de az egész emberiség szabadságáért, felszabadításáért is harcoltak. A kulcsfogalmak a népek közötti testvéri kapcsolat, összefogás és szolidaritás, valamint a politikai és társadalmi fejlődésbe vetett hit. Olyan személyeket választottak, akik a világtörténelem alakulására is befolyással voltak, az alkotók szerint ezek a történelmi személyek sokat adtak hozzá az emberiség fejlődéséhez. A kiindulási pont mindig a célszemély saját feljegyzései (ha fennmaradtak), ezekhez járulnak korabeli krónikák, róla és harcáról szóló történetek, legendák. A hitelesnek vélt elbeszéléseket és dokumentumokat alapul véve a forgatókönyvírók kreáltak a személy köré egy részben tényeken, részben fikción alapuló történetet. Alapvető szempont volt, hogy ez a szabadon hozzáköltött rész ne kövessen el történelemhamisítást vagy torzítást, ne módosítson dokumentált és bizonyítható tényeken, csupán egy olyan pluszt adjon a narratívához, amely előbbre viszi a cselekményt. Minden egyes filmet abban az országban forgattak, ahová a főszereplő karakter leginkább kötődik, a rendező az adott nemzet legkiválóbbjai közül került ki, a szereplőválogatás pedig nemzetközi színművészek között történik. Spanyolországban csak televízión mutatták be az alkotásokat, Latin-Amerikában mozipremiereket is tartottak.

A kiválasztott országok és személyek a következők: Kuba (José Martí), Mexikó (Miguel Hidalgo), Venezuela és Kolumbia (Simón Bolívar), Peru (Túpac Amaru), Brazília (Tiradentes), Chile (Bernardo O' Higgins), Uruguay (José Artigas) és Argentína (José de San Martín). A premier előtti időszakban igyekeztek minél több információt megosztani a nézőkkel a személyekkel kapcsolatban, elsősorban dokumentumfilmek és a sajtó útján. Aktív internetes kampányt is indítottak, valamint az országok nemzeti sajtója is nyomon követte a forgatásokat.¹³

¹² A kezdeményezés hivatalos honlapja: <http://www.loslibertadores.net/index.php> (letöltés ideje: 2015. 08. 03.)

¹³ Többek között: José MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, *Los grandes héroes de América llegan al cine español*, El Navegable, 2010. február 3. Elérhető: www.elnavegable.cl/admin/render/noticia/19822 (letöltés ideje: 2015. 08. 03.)

A független (?) filmművészet

Latin-Amerika filmművészete a 20. század folyamán számos alkalommal került kedvező vagy kevésbé ideális helyzetbe. A térség filmgyártása és filmpolitikája sohasem függetlenedhetett az éppen aktuális társadalmi és politikai berendezkedéstől, diktatúráktól és az azokból kivezető demokratikus átmenetektől, ráadásul egymáshoz közel fekvő, de rendkívül eltérő adottságokkal rendelkező régiókat találunk itt, amelyek sajátos, önmagukra jellemző filmkultúrát alakítottak ki.

Egyik fontos jellemzője a helyi filmművészetnek az a történelmi tapasztalatból fakadó késztetés, hogy olyan utakat keressen, amelyeken nem kell osztoznia más nemzetekkel az esztétikai megközelítésben. A filmművészek nem minden esetben tudatosan akartak a többiektől eltérő ösvényeken haladni, hanem egyszerűen csak önmagukat adták, saját életükből és közvetlen környezetükből indultak ki, és igyekeztek nem hozzáigazítani az így született művészeti értékeket a kurrens nemzetközi áramlatokhoz. Az önmegvalósítás egyedi csapásirányán haladtak, filmművészeti szempontból is kialakítva azt a kategóriát, amit a 20. század második felében geopolitikai és társadalmi szempontból harmadik világnak tekintettünk, a filmkultúra kapcsán azonban ez már nem az elmaradottságot jelentette.

Mindennek pozitív és negatív eredményei is születtek, azonban az utóbbiak között volt olyan elem, amely meghatározóvá vált az 1950 és 1990 közötti évtizedekben. Nevezetesen az a körülmény, hogy a teljesen eltérő művészeti felfogás és alkotói szemlélet miatt olyannyira eltávolodtak a filmes fősodortól, hogy gyakorlatilag nem voltak képesek életjelet adni magukról a nemzetközi filmes térben. A külső szemlélő számára a latin-amerikai film mintha nem is nagyon létezett volna a 90-es évek végéig. Időnként hallatott magáról, esetenként külföldön is ismertté vált egyik vagy másik munka vagy alkotó, előfordult, hogy akár rangosabb cannes-i, velencei vagy berlini filmes díjat is besöpört egy-egy kiemelkedő darab, de összességében az egyetemes filmtörténet vonulatának perifériájára szorult produkciók készültek. Nem beszélhetünk azonban minőségi deficitről a latin-amerikai filmek kapcsán. Ezek a munkák nem voltak alsóbbrendűek a világ más filmes produktumainál, egyszerűen csak szinte elérhetetlennek bizonyultak a spanyolul és portugálul beszélő országok határain kívül. Spanyolországban és Portugáliában nagyobb eséllyel találkozhattak a nézők Latin-Amerika filmjeivel, Európa más országaiban azonban kurióznak számított, ha eljutott egy-egy alkotás ebből a régióból. Az 1985-ben Havannában létrejött Új Latin-Amerikai Film Alapítvány, melynek elnöki tisztségét a kolumbiai író, Gabriel García Márquez töltötte be, már azt a célt tűzte ki maga elé, hogy összefogja Latin-Amerika filmművészeit, segítsen egymás megismerésében, és igyekezett a kontinensen kívül is népszerűsíteni az alkotásaikat. Hat évvel korábban, 1979-ben már megalakult

hasznosító céllal, ugyancsak Kubában, az Új Latin-Amerikai Film Nemzetközi Fesztiválja.

Mindez a külföld szempontjából érvényes megállapítás. Ha az országhatárokon belül maradunk, akkor a helyzet már sokkal ígéretesebb. Az otthoni közönség szembesülhetett a kontinens legújabb munkáival, és szemtanúi lehettek annak, hogyan tudták kialakítani a latin-amerikai országok a saját esztétikai látásmódjukat. Csak idő kérdése volt, hogy a külvilág is felfedezze, milyen értékek, filmművészeti kincsek rejtőznek az Amerikai Egyesült Államoktól délre is.

Az 1990-es évek vége és az új évezred fordulópontot jelentettek. Latin-Amerika filmművészete egyre több hírt adott magáról, és azóta is egyre növekszik a világszerte jelen lévő filmjeik száma. A vászonra álmodott témák művészi és dramaturgiai megközelítése, a karakterek jellemábrázolása és a latin-amerikai életfelfogás ismét bebizonyították, hogy ők is jelentékeny részét képezik az egyetemes filmvilágnak. Nem csak a mozikban vetített filmjeik vonzanak egyre növekvő számú nézőközönséget, de a világ filmkritikusai és filmesztétái is érdeklődve fordulnak az új latin áramlatok felé.

Argentínában két filmrendező és teoretikus nevéhez fűződik az elnevezés, amely nevében is megkülönbözteti Latin-Amerika filmvilágát a többi nemzetétől. Meglátásuk szerint itt született meg a *Harmadik Film*, és ez alapvetően különbözik a hollywoodi hagyományokon nyugvó, és azokat sormintaként követő *Első Filmtől*, valamint a francia Új Hullám fémjelezte *Második Filmtől*. A Harmadik Film egy olyan elméleti és gyakorlati filmkészítéssel operál, amely „az intézményesült filmkészítéssel szembeállítja a gerillafilmezést [...] a destruktív filmmel szemben egyszerre destruktív és konstruktív filmet prezentál; a régi embertípus által és azok számára készített munkákkal szemben pedig egy olyan új embertípus lesz a célközönség, amellyé akár mindannyian válhatunk.”¹⁴ Ez a kialakult koncepció nem szolgált egyfajta szabálykönyvként vagy követendő normaként a jelen és a jövő latin-amerikai filmesei számára¹⁵, de a 70-es években uralkodó helyzetet kiválóan példázta, és megszülettek annak nemzeti vetületei is; a kubai filmesek például a Harmadik Film kategóriáján belül a *tökéletlen film* megalkotására törekedtek, ahol az elsődleges cél a művészi önkifejezés és a társadalom hiteles ábrázolása. Önmagát beteljesítő jóslatként is tekinthetünk ezekre, hiszen napjaink kiemelkedő alkotásai is könnyen értelmezhetőek a fenti megállapítások tételeit figyelembe véve. Hatásuk pedig jól érezhető Afrikában és Ázsiában is. Természetesen nem csak az elmélet formálja a gyakorlatot, hanem mindez fordítva is történhet, így az egykoron a harmadik világhoz tartozó térségben bekövetkező filmtörténeti fordulatok teoretikai síkon is új megközelítéseknek ágyaztak meg.¹⁶

¹⁴ Fernando SOLANAS, Octavio GETINO, *Towards a Third Cinema*, Cinéaste, 1970, 4/3, 8-9.

¹⁵ Történetek elvetélt próbálkozások a dán Dogma-mozgalomhoz hasonló tézisek és irányelvek lefektetésére, de Latin-Amerika filmesei nem részesítik előnyben a túlzott szabálykövetést.

¹⁶ Erről lásd például: *Film & Politics in the Third World*, szerk. John D.H. DOWNING, New York, Praeger, 1986.

Függetlenségre törekszenek minden szempontból. Képzelőerőben és ötletekben nincs hiány, a megvalósítás módszerei azonban változóak.

Amit a vásznon látunk, az önmagukból fakad, a sajátos művészi világlátás és eszközrendszer segítségével a *latino* ember életszemléletének audiovizuális megkomponálását adják. A kontinens országainak alkotói saját stílusuk és hagyományaik egymásra hatásával állítják elő a nemzeti filmgyártás értékes darabjait, ezek a kis nemzeti szegmensek adják ki a gyűjtőfogalomként „latin-amerikai film”-nek nevezett csoport darabjait, gyakran szervesen illeszkedve a márquezi mágikus realizmus esztétikai világához.

Míg a hagyományos *mainstream* filmezés során elsősorban az anyagi haszon az igazán mérvadó, Latin-Amerikában a 2000-es évekig inkább az a kérdés állt a középpontban, hogy az alkotó saját művészi elképzeléseinek hogyan felelt meg a projekt, miközben a nézői elvárásokat is megpróbálhatták figyelembe venni. Az adott országban uralkodó mentalitás, gondolkodásmód, életfelfogás és szemlélet, a lakosság társadalmi helyzete és az abból fakadó egzisztenciális problémák: sajátos „töltőtoll-kamerájukkal” mintha a francia Nouvelle Vague-ra szeretnének reflektálni, persze a helyi jellegzetességek közepette. A latin-amerikai filmek többségében minden valóban latin-amerikai: az alkotók, a helyszínek, a történetek, a felvetett problémák és a lehetséges megoldások, a légkör, amelyben a gondolat elvetett magja fejlődésnek indulhat. Amennyiben koprodukcióban valósul meg a terv, akkor leginkább az európai „hispan rokon”, Spanyolország együttműködésével számolnak.

A függetlenség persze ebből a szempontból sem teljes. Ahogyan a történelem viharos évtizedei és évszázadai tanúsítják, a függetlenség szinte minden esetben csak bizonyos megszorításokkal, egyfajta „függő függetlenség” paradoxonjában volt értelmezhető. Hiszen egyetlen, szabadságát elnyert nép sem létezhet önmagában, kötelékek nélkül a világban, a különbség csak a marionett bábut mozgató zsinórok feszes vagy laza voltában érhető tetten.

Művészeti és esztétikai szempontból nem függésről, hanem inkább hatásokról beszélhetünk. Részben a Latin-Amerikába érkező európai filmművész bevándorlók hatása is megfigyelhető, amelynek van magyar vonatkozása is.¹⁷ A korábban említett francia Új Hullám inkább viszonyítási pontként szolgált ahhoz, hogy mit kellene máshogyan csinálni, mit nem kellene követni. Mindenek előtt az olasz neorealizmus ösztönzésére kezdtek a filmesek saját valóságuk filmre adaptálásába, és így születhetett meg a ma is ismert és elismert filmművészet. Hivatalosan nem viseli magán a latin-amerikai neorealizmus nevet, de akár magáévá is tehetné ezt a elnevezést. Ennek egyik elméleti kiindulópontjául szolgálhat Glauber Rocha brazil filmrendező tézise, amely szerint egy ország, mely gazdaságában alulfejlett, nem kell, hogy kultúrájában is az legyen.

¹⁷ Mexikó kapcsán lásd: SZENTE-VARGA Mónika, *A gólya és a kolibri. Magyarország és Mexikó kapcsolatai a XIX. századtól napjainkig*, Budapest, Áron Kiadó, 2012, 64-65, 115-118. Brazília esetében lásd: SZILÁGYI Ágnes Judit, „Aki a lelket is le tudta fényképezni”: Icsey Rezső és más magyar filmesek Brazíliában, *Filmspirál*, 1997, 3, 121-141.

Rocha vezette be a *neosurrealismo* kifejezést is, ahol a „sur” már „dél” jelentéssel bír.¹⁸ Eközben a latin-amerikai filmesek, szemben a politikai téren alkalmazott trikontinentális forradalmi törekvéssel, a filmművészetben esztétikai és narratív forradalmat követeltek.¹⁹

Rocha idézett megállapítása átvezet minket a függés egy másik dimenziójába, ez azonban az előzőnél már erősebb, és valóban azzal fenyegethet, hogy megbéklyózza a gondolat és képzelet szabad áramlását. Latin-Amerika történelmének elmúlt két évszázadát az Amerikai Egyesült Államokhoz fűződő jó vagy rossz viszony határozta meg (lásd a már idézett Monroe-doktrína következményeit). Ismerjük ennek gazdasági és politikai vetületeit, kulturális téren pedig hasonló volumenű az összefonódás. A 21. század elejéig Hollywood önmagának igényelte a világ filmpiaca feletti teljes kontrollt, és ha valamely amerikai országban felmerült, hogy ott egy különutas, önálló filmkultúra kezd kialakulni, mindez ráadásul talán európai befolyással, akkor a gazdasági és politikai lobbival megtámogatva azonnal megjelentek a hollywoodi filmstúdiók mindenható küldöttei. Speciális taktikát alkalmaztak az 1920-as és 30-as években, amikor az Egyesült Államokban forgatott sikerfilmeknek a gyártóstudio azonnal elkészítette a spanyol nyelvű változatát, „másolatát”, hogy gyorsan „letarolhassa” vele Latin-Amerikát is.²⁰ A filmek ma is csak a nemzetközi piacokon forgalmazó, elsősorban az Egyesült Államok érdekkörébe tartozó vállalatokon keresztül juthatnak el más országokba, nincs tehát teljes szabadság. Bár vannak már jelei annak, hogy a művek tematikájába és a megvalósítás módjába is beleszóljanak a nemzetközi tendenciák és igények, mindmáig sikerrel viszik vászonra a saját koncepcióikat és látásmódot. Láthatóak azonban a mozikban már azok a filmek is, amelyeken érződik, hogy a latin-amerikai téma egyes szegmensei átestek a „hollywoodiasodás” bizonyos stációján, hogy a végtermék fogyaszthatóbb legyen a világ USA-produkciókhoz szoktatott nézői számára.

A fentiek alapján bizonyossággal állítható tehát, hogy a filmművészeti függetlenedés Latin-Amerikában – hasonlóan a harmadik világ többi országához – egyelőre még markáns önbizalommal halad az elődök által kitaposott úton, miközben továbbra is, sőt, egyre inkább kialakulóban van a függés rendszere. Ha a nemzeti sajátosságokat megőrizni kívánó független filmkészítés egyre nagyobb sikereket ér el a világban, akkor az egyenesen vezet el a növekedő piaci függéshez, mivel egyik nem létezhet a másik nélkül. A latin-amerikai film mindenesetre kezdi visszanyerni az őt megillető helyet

¹⁸ Tereza VENTURA, *A poética polytica de Glauber Rocha*, Rio de Janeiro, Ministério da Cultura, Funarte, 2000, 221.

¹⁹ Robert STAM, *Film Theory*, Blackwell Publishers Inc, 2000, 94-95.

²⁰ Erről bővebben: LÉNÁRT András, *Hispanic Hollywood. Spanish-language American Films in the 1920s and 1930s*, Americana. E-Journal of American Studies in Hungary. 2013 ősz, IX/2. Elérhető: <http://americanajejournal.hu/vol9no2/lenart> (letöltés ideje: 2015. 08. 03.)

a nemzetközi filmvilágban,²¹ A-kategóriás filmfesztiválok és rangos díjátadók állandó szereplője és kitüntetettje lett. Mindenekelőtt Mexikó, Argentína, Chile és Brazília filmjeivel találkozhat a néző a világ filmszínházaiban, kisebb országok (mint Uruguay vagy Ecuador) alkotásaihoz inkább a filmfesztiválokon, tematikus filmcsatornákon, illetve a hispán kulturális intézetek és nagykövetségek filmvetítésein juthat hozzá a közönség a világ minden országában, így Magyarországon is.

A függetlenség kétféle értelmezése, ahogyan az a bevezetőben is említésre került, különböző dimenziókba helyezhető. És még ezek sem függetlenek egymástól. A függetlenség állapota természetesen nem létezhet, ha előtte nem játszódott le a függetlenségi folyamat. Jelen helyzetben is egyik a másik előfeltétele. A Latin-Amerikában végbement függetlenségi háborúkról szóló filmek képi síkon mutatják be, minek kellett történnie ahhoz, hogy napjainkban egyedi, jellegzetesen latin-amerikai, részben független filmkészítésről beszélhessünk.

²¹ Magyar nyelven elsősorban a Filmvilág folyóirat tematikus blokkjai érhetőek el a közelmúltból. A 2011/05 számban Kubával, a 2011/06 számban Mexikóval, a 2011/11 számban Argentínával, a 2013/09 számban pedig Chilével kapcsolatban olvashatók filmes témájú írások, többek között e sorok szerzőjétől is.

